Sobre lo bello en la naturaleza – 04 de noviembre del año 2009

El mito de Narciso es muy conocido. Si tomamos la versión de Ovidio, un resumen del mito consistiría en señalar que Narciso fue fruto de la unión entre Liriope, una mortal, y el río Cefiso. Como comentábamos en el anterior ensayo, lo extraordinario de la concepción es un claro presagio de que este personaje ha de introducir o instaurar alguna nueva realidad en el mundo, es decir, una concepción extraordinaria implica una vida por fuera de la ley de la cotidianidad que rige sobre al resto de los hombres.
Cuando Liriope se dirigió a Tiresias, famosísimo adivino que Hera, la esposa de Zeus dejó ciego, este le indicó: *Vivirá mucho si él no se ve a si mismo*. En efecto, la belleza inigualable de Narciso promovía en cualquier mortal que lo viera, ya sea hombre o mujer, el deseo irrefrenable de yacer con él.
Narciso, que era muy orgulloso, los rechazaba a todos, hasta que un día, en que se encontraba de caza –y nótese la enorme importancia de esta actividad, que es la de los protegidos de la diosa Artemis, hermana de Apolo, pues esta es la actividad de quienes, como Narciso o Hipólito, rechazan los placeres del amor por orgullo –hasta que un día, decía, lo vio Eco, famosa por haber sido castigada a limitarse a repetir las últimas palabras de su interlocutor, quien se enamoró inmediatamente del joven.
El dialogo entre ambos está escrito con tanta genialidad, especialmente por el uso del malentendido que implica tomar la última parte de una oración, que merece que lo leamos tal cual se presenta en el texto original:
– *Quién está aquí*?
– *…está aquí*.
– *Dónde estás*?
– *…de estás*.
– *Por qué me huyes*?
– *…me huyes*.
– *Juntémonos*!
– *…juntémonos*.
Cuando Narciso la encuentra, le dice a Eco, decepcionado, pues lo que lo había enamorado era su propia voz y no la mujer ante la que se encontraba:
– *No creerás que yo te amo…*
– *…que yo te amo*.
– *Permitan los dioses soberanos que antes la muerte me deshaga que tu goces de mi*!
– *…que tu goces de mi*.
Con esto, Narciso huye y Eco se queda sola, consumida por la pasión y la furia. Obviamente, su condición le impedía formular con su voz su deseo de venganza contra Narciso, pero, por suerte para ella, los dioses oyen hasta nuestros pensamientos, por lo que Némesis se decidió a llevar a cabo la venganza que Eco exigía. Aquí debemos detenernos a considerar por un momento que quizá hubiera sido más adecuado que fuera Afrodita, o Venus para los romanos, quien se hiciera cargo de la situación, tal y como ocurrió en la tragedia de Fedra e Hipólito, en la cual hasta se llega a afirmar que la diosa lo castiga no por el deseo de venganza de la mortal, sino por la afrenta que le significa el que el orgullo de un joven lo mueva a rechazar los placeres del amor.
Incluso la versión de Ovidio del mito de Narciso y Eco señala que fue Cupido quien concretó la venganza, lo cual nos da más razones a favor de pensar que debió ser Afrodita y no Némesis quien se encargara de la venganza.
Lo que ocurrió es que Cupido clavó en la espalda de Narciso una de sus flechas y este, al ver su reflejo en el agua que estaba bebiendo, se enamoró de su propia imagen. Este

detalle es importante porque siempre se considera que Narciso se enamoró de si mismo, cuando en realidad se enamoró de su imagen, que es otra cosa que si mismo.
Una implicación de esta distinción es que si Narciso se hubiese enamorado de si mismo, la consecuencia del paso del tiempo, es decir, su marchitarse, le hubiera significado la posibilidad de rechazar tal amor a la imagen y se hubiera liberado del trance. Pero no fue así, sino que, aun sabiendo que no era una persona real lo que veía, sino su propia imagen, acabó por morir sin poder separarse de ella. Pero al morir se transformó en una hermosa flor (la edición que poseo dice una rosa), y me pregunto si tal flor será la llamada Narciso. Se trata de una flor muy hermosa, de un color amarillo intenso, y de una forma muy delicada. En inglés se la llama *Daffodil*, que es el nombre de la pieza instrumental que acompaña este ensayo.
Me gustaría poder realizar una descripción de tal pieza, con el fin de ejemplificar a través de sus caracteres algunas cuestiones sobre lo bello en la naturaleza. No me propongo realizar un análisis erudito, sino simplemente dar a ver aquellos rasgos que me resulten significativos.
Al oír de principio a fin la obra podemos afirmar que tiene la estructura típica del cuatro por cuatro, es decir, que cada compás cubre el espacio de cuatro negras. Además de esto, podemos notar rápidamente que cada nuevo instrumento que se introduce hace su aparición cada cuatro compases, por lo que la pieza exhibe gran regularidad.
Llega a dar la impresión de que al menos no intenta impresionar desde este aspecto. Además, hasta podríamos remarcar la humildad de esta obra, puesto que, en comparación a otras, que realizan introducciones pomposas, esta ni siquiera podemos decir que realice una introducción. Cada conjunto de cuatro compases vale por si mismo, es decir, se nos presenta como perfectamente acabado en si mismo, y no se justifica en función de algún elemento central.
Si prestamos más atención, notaremos que cada grupo de cuatro compases, además de implicar la introducción de un nuevo elemento, implica el comienzo y el final de una figura, que ha de volver a comenzar y a finalizar con cada nuevo conjunto. Llamo figura a la melodía que repite cada instrumento, melodía que le es especifica. Y si bien se podría criticar que llame figura a las melodías, pues la música no es un arte figurativo, también puede argumentarse que la música no es un conjunto de notas reunidas al azar. Las notas, en cualquier composición musical, conforman figuras más o menos definidas y, en el caso que tratamos, perfectamente definidas. Si comparásemos la música con la pintura, el elemento o la unidad de la pintura es el color. Como la nota, el color no significa, es decir, no representa nada en si mismo, sino que es en función de los agrupamientos que surgen las figuras. Y si bien puede afirmar, con justicia, que en la pintura la figura hace referencia a algún elemento de la realidad, mientras que en la música la figura no lo hace, podemos decir que tal privación se ve compensada cuando reencontramos tales figuras una y otra vez como ocurre en esta obra. Cada cuatro compases reconocemos la entrada de un nuevo instrumento que realiza una figura, diferente a las de los otros, y que se repetirá idénticamente en el próximo conjunto de cuatro compases. La repetición da consistencia a estas figuras.
Ahora bien, hay una excepción a esta regla que planteamos. Uno de los instrumentos forma una figura que integra una sucesión de conjuntos de compases. Podríamos decir que esta ha de ser la figura central de la pieza, aun cuando continuamos aceptando que en la música no hay referencia a la realidad externa. Sin embargo, no es el conocimiento del código o léxico que cada género de arte pueda tener, sino el emplazamiento de los elementos o unidades lo que decide la significación de estas. En este caso, podemos comparar a la manera en que la obra va acumulando capas de melodías o figuras a la pintura con acuarelas. En efecto, en tal técnica de pintura, y a diferencia de las otras, se

trabaja con colores traslúcidos, por lo que no puede cubrirse un color más oscuro con uno más claro, lo que si podría hacerse con pigmentos opacos. Esta particularidad de la acuarela implica que el artista se ve obligado a comenzar su obra con los colores más claros, sobre los que ira superponiendo capas y capas de colores, cada vez más oscuros.

Algo similar nos muestra esta pieza instrumental. Los primeros instrumentos tienen un sonido más suave, y abarcan una superficie, aunque en el tiempo, mayor a los que se irán superponiendo. El resultado es similar al que encontramos al observar una buena pintura realizada con acuarela: los colores se ubican en sectores complementarios, en una perfecta síntesis de armonía y contraste. En el caso de nuestra obra, del mismo modo, cada figura armoniza con las otras sin perder su individualidad, pues no es idéntica a las otras, por lo que contrasta en aquellos puntos donde no se superponen.

Otra cuestión a tener en cuenta para conocer el orden de importancia de las figuras, que tampoco depende de la referencia a una realidad externa, también puede compararse a la pintura: la figura central se distingue de las otras en función de su ubicación, de la fuerza de los colores, de los efectos de luces y sombras, y demás. De manera similar, en música se logra este efecto dando prioridad en cada uno de los elementos que definen la composición, a saber, la ubicación, la intensidad del sonido, la complejidad de la melodía, el espacio abarcado y, principalmente, la expresividad.

Este último elemento es el más importante para desarrollar, y es el que da motivo a este ensayo. Si hemos escuchado la pieza un número de veces, quizá lo más fácilmente recordable de ella no será la que consideramos la figura central, sino otra, que podríamos decir que cumple la función de estribillo. De hecho, el final de la obra es la repetición interminable, a no ser porque la música se desvanece, de tal estribillo que es ejecutado sucesivamente por dos elementos diferentes. Sin embargo, si nos prestamos a captar la expresión emotiva general de la pieza, no parece descabellado afirmar que la figura que llamamos central representa mejor en si misma la expresión general que lo que lo hace el estribillo. Si no fuera el más subjetivo de los elementos que conforman la composición de una obra, podríamos afirmar que la figura central es la que mejor retrata por si misma la expresión emotiva general de la obra.

La música no hace referencia a elementos de la realidad externa, esto puede considerarse una ley general, pues incluso cuando nos encontramos ante obras como la sinfonía sexta de Beethoven, la *Pastoral*, donde cada movimiento está nombrado según una situación real, no se trata de la recreación de un acontecimiento en tanto elemento de la realidad, sino como realidad interna y medio para la expresión espiritual de emociones. Pero no debemos entender siquiera la formula expresión espiritual de emociones como la recreación de una emoción, pues esto sería acotar la música a algo dado, mientras que la música es siempre irreductible a cualquier género de conceptos.

Si pasamos a reflexionar cual es la expresión emocional general de la pieza, dado que no podríamos aprehenderla con un concepto, difícilmente podríamos llegar a un acuerdo a este respecto. Sin embargo, podemos introducir aquí un pequeño artificio del método, con la condición de que no se eleven las conclusiones a pretensiones absolutas: sabemos que el autor es un gran aficionado de la obra de Edgar Allan Poe, uno de los más grandes escritores de todos los tiempos y un gran crítico y teórico de literatura.

Creo que habría coincidencia con el lector si afirmamos que la obra emana un sentimiento sereno y a la vez melancólico, que podría caracterizarse quizá como el de una contemplación anhelante. No me atrevería a forzar más el ánimo de acuerdo del lector yendo más lejos en la caracterización. Sin embargo, si prestamos atención a la concepción de la belleza de Poe quizá podamos llegar a un acuerdo acerca de la naturaleza de la expresión emotiva de esta obra. Para Poe lo bello no depende de Afrodita sino de Eros. La primera es, como dijimos, la diosa del placer del amor,

mientras que Eros es la representación del anhelo de aquello que quisiéramos poseer. Una justificación excelente de esta idea es la que plantea Sócrates en la famosísima obra *El banquete*, donde el elogio de Eros no consiste en considerarlo provisto de todos los bienes sino por el contrario, falto de aquello que ama. El origen del sentimiento de lo bello es la carencia. Lo bello, entonces, es una sensación cuya intensidad es proporcional a nuestra falta de eso que nos parece bello. O lo que es decir lo mismo, lo bello no es una propiedad del objeto, sino que proviene del espectador mismo.

Así se nos despejan algunas cosas. Primero, el por qué de la muerte de Narciso. El personaje no murió porque estuviera enamorado de si mismo, pues no podría enamorarse de algo que ya tiene, es decir, de si mismo, sino que murió porque se enamoró de la imagen de si mismo, que es algo que no puede tener. Esto tiene sentido si pensamos a la imagen como un concepto. El concepto no tiene vida, no deviene, mientras que nosotros y el resto de las cosas reales si. Narciso se enamoró de su imagen y no de si mismo porque su imagen siempre permanecerá idéntica a si misma. Luego plantearemos algunas consecuencias de esto para nuestra propia concepción de lo bello.

Segundo, se entiende mejor por que la emoción que la pieza parece transmitir puede caracterizarse como una contemplación anhelante. Si la obra posee tanta belleza, y quisiéramos atribuir toda esa belleza a la concepción que Kant y Hegel han formulado de la belleza, a saber, que es la consecuencia de lo claro y distinto de una imagen, es decir, que proviene de su cualidad de facilitar el conocimiento de la realidad, entonces nos quedaríamos bastante disconformes, pues habría una gran parte de la sensación que no podría asimilarse a tal concepción. Por el contrario, si atendemos a la concepción de lo bello de Poe, podremos afirmar que lo bello de la obra es inseparable de la emoción anhelante que tal obra transmite. Y cuanto mayor es este anhelo, más bella es la obra.

Ahora bien, si el título de la pieza es *Daffodils*, es decir, *Narcisos*, podríamos afirmar que la modestia con que la obra introduce la figura central y la relación a la vez de armonía y de contraste entre las figuras da cuenta con bastante justicia de un paisaje cubierto de estas bellas flores. Es muy interesante señalar entonces que contra esta imagen que pretendemos hacernos puede oponerse la opinión de Hegel que afirma que en la naturaleza no puede haber belleza, pues la naturaleza no es autoconciente como el ser humano. Este argumento se asemeja al milenario argumento ético que afirma que realizar una buena acción por inclinación y no por conocimiento no es bueno.

La naturaleza en la concepción hegeliana de mundo es vacía, pues no tiene conciencia de su obrar. Y como lo bello es para el filósofo lo que expresa el espíritu, la naturaleza no puede tener nada de bello. Por otro lado, Schelling, un filósofo de la misma época, intentó oponer contra tal concepción la siguiente consideración sobre la naturaleza:

La naturaleza se nos ofrece ante todo en una forma más o menos severa e inasequible. Ella es como la belleza reposada y tranquila que no atrae la atención con signos estridentes, que no seduce a los ojos vulgares.

En efecto, la naturaleza no se preocupa por facilitarnos el conocimiento, sino que por el contrario, se nos muestra de una manera indiferente. Retomemos como ejemplo de naturaleza el campo cubierto de narcisos. A primera vista quizá nos llame la atención la regularidad de sus manifestaciones, tal y como ocurre con la pieza instrumental. Aquel que posea espíritu científico se conformará con eso, mientras que el artista se percatará pronto de que la regularidad es solo un efecto de conjunto, mientras que un examen de cada elemento revelará su particularidad. Esto es así porque solo el arte considera una virtud la capacidad de demorarse en los detalles. Para ello hace falta apartar la teleología del pensamiento, es decir, abandonar la compulsión a introducir todo lo que se nos presenta en un esquema de medios y fines (o causas y efectos). De este modo puede valorarse la armonía y el contraste con la justicia necesaria.

Con respecto a la belleza de tal paisaje, debemos conceder que lo bello no está en el paisaje mismo, puesto que si así fuera, sería bello para todo espectador. De todos modos ha de encontrarse alguna disposición del objeto para que pueda ser considerado bello. Tanto en la pieza musical como en el paisaje podemos ver que las figuras son diferentes entre si, y esta diferencia se manifiesta como contraste, es decir, como contraposición, y al mismo tiempo como armonía, es decir, como superposición. Este doble juego de las diferencias entre las figuras permite la conformación de una unidad superior donde la complementación de estas nos da la impresión de un todo perfectamente constituido.

Y quizá sea esto lo que, sumado a la serenidad de la pieza, da la oportunidad al espectador de considerarlo bello. Recordemos que tal espectáculo no será bello sin la carencia por parte del espectador de tal forma de perfección, como ya hemos señalado. Si hemos de considerarlo de este modo, todos los humanos seriamos capaces de percibir lo bello, en tanto nosotros mismos como totalidad no poseemos nunca esa perfecta conjugación de elementos sino que somos bastante conscientes de que en nosotros mismos se encuentran los elementos que hacen a nuestra propia destrucción. Sin la conciencia de esto, la conciencia de nuestra propia finitud, difícilmente podríamos percibir algo como bello. Tenemos, por lo tanto, dos elementos que solo a partir de su reunión generan el sentimiento de lo bello: por un lado, cierta cualidad del objeto, la reunión más o menos ideal de sus elementos, y por otro, cierta cualidad del observador, la carencia de tal perfecta reunión de los elementos diferentes y hasta antagónicos de nuestro ser.

Y si bien queremos afirmar que la naturaleza es capaz de igualar la cualidad del arte de mostrarnos lo bello, debemos reconocer esa diferencia que parte de que la naturaleza se nos muestre en forma, al decir de Schelling, severa e inasequible. Hasta podríamos decir, para formular de otra manera la expresión del autor, que la naturaleza es pudorosa. Pero esta nueva expresión solo tiene sentido cuando consideramos la falta de respeto al pudor con la que el espíritu científico le intenta robar a la naturaleza sus secretos. En la antigüedad, los hombres se conformaban con afirmar, por ejemplo, que los hermosos primeros rayos rojizos de la aurora eran los dedos de la diosa, que viajaba cada amanecer a la morada de los dioses a notificarlos del comienzo del día.

Hoy en día, no sabemos muy bien que hacer con estas imágenes de la antigüedad. Habrá quienes crean que los hombres de la antigüedad eran imbéciles, que creían en dioses y demás entes cuya existencia es indemostrable, mientras habrá otros que creerán que tales hombres usaban esta imagen como una metáfora, aunque sabían perfectamente que esta no era la realidad sino otra. Ambos creen que la verdad sobre los primeros rayos rojizos de la aurora es que no son sus dedos, sino el efecto de la luz del sol atravesando la atmósfera y llegando a nuestros ojos en un ángulo tal que produce esa coloración. Tanto el intento de insultarlos como el de defenderlos no consigue comprender que para los hombres antiguos esa imagen no era una metáfora, sino una realidad. En efecto, podríamos afirmar que los hombres de la antigüedad creían que tal imagen era la manera adecuada de expresar ese fenómeno, sabiendo que no hay nada más allá. Por otro lado, los hombres modernos creen que han alcanzado el más allá del fenómeno, la explicación definitiva, lo que les daría derecho a comentar con condescendencia la concepción antigua. Pero por muy avanzada que sea una teoría, nunca deja de ser una imagen, por lo que cualitativamente no hemos avanzado nada, y para colmo, le hemos arrebatado toda la poesía a la aurora.

A cambio de esta pérdida en relación al aspecto poético, lo que gana el hombre moderno es la sensación de haber violentado el pudor de la naturaleza, robando su secreto. Por lo tanto, podemos afirmar que la belleza propia de la naturaleza es una belleza que se deja intuir, pero que se mantiene oculta, mientras que la belleza de la obra que considera que

lo bello es lo que facilita el conocimiento, es aquella que ha sido llevada al ideal, operación exclusiva del ser humano, autoconciente. El ideal en este tipo de arte sería entonces la manifestación de lo universal en lo particular, con la consecuente purga de todo lo realmente particular, es decir, lo irreductible.

La critica más importante que podemos hacer a tal concepción es que niega el mundo fenoménico para afirmar otro mundo, eternamente idéntico a si mismo. Las cosas de este mundo solo están a la altura de las del otro, es decir, a la altura del ideal, un único instante de su existencia. Este es el instante que le interesa a este tipo de arte, que negaría toda la existencia a no ser porque tal instante la justifica eternamente.

Por otro lado tenemos a ese campo cubierto de narcisos que imaginamos y esa pieza que tenemos presente. Podemos caracterizarla ahora con los otros dos términos de la caracterización que hace Schelling, afirmando que se trata de una belleza reposada y tranquila. No hay en la composición ni en la naturaleza instante, aparición de un ideal por el cual sacrificar o justificar la existencia. Se trata de una belleza que simplemente es, sin preguntarse las razones de su ser. En la diversidad de sus figuras, no hay unas que sean más que las otras, ni momentos preparatorios. Ante ella sentimos la belleza como una contemplación anhelante. Lo que anhelamos en ella es la eternidad de una existencia que no necesita justificaciones. De una existencia que acepta sus manifestaciones contradictorias puesto que es primeramente un todo, y no un elemento que totaliza reduciendo a los otros a su propia ley.

Al comienzo, refiriéndonos a Narciso, el personaje del mito, hicimos una distinción: Narciso se enamora de su imagen, y no de si mismo. En efecto, lo que encontró Narciso en ese espejo de agua, no fue a si mismo sino al ideal de si mismo. Encontró un ser con permanencia, invariable y unificado. Fue por ello que los estragos que el tiempo realizó sobre su cuerpo no lo desenamoraron, no lo sacaron de su maldición. Su imagen permanecía en su perfecta identidad con respecto a si misma, mientras que el perecía.

Siendo que el arte que considera que lo bello es lo que facilita el conocimiento aspira a la manifestación del ideal, y que la naturaleza no puede tener tal aspiración, queda claro que la naturaleza no puede competir contra el objeto artístico en la enseñanza del ser. Pero rechazar la naturaleza en función del objeto artístico por esta razón implicaría rechazarnos a nosotros mismos en tanto que existentes, como ocurrió a Narciso. Y es el caso que todos tenemos algo de Narciso en nosotros mismos (si los relatos de personajes míticos perviven por siempre es por la agudeza de sus observaciones de la psicología del ser humano). Si como Narciso nos enamoramos de un yo en tanto representación de un ideal perfecto universalmente y eterno, no hacemos sino sacrificar nuestra existencia por una falsa unidad de nuestras manifestaciones. Un ideal universalmente bueno no nos pertenece en absoluto, negaríamos toda particularidad.

Por otro lado, y más allá de la critica que se pueda hacer a tal ideal (que depende de la noción platónica de idea), hay otras formas de ideal que no corresponden a tal noción y, por lo tanto, no llevan a las mismas consecuencias. Quizá deberíamos intentar aprender algo de la naturaleza, que es sin tener conciencia de ser, manifestándose de maneras contradictorias y que se reafirma a cada momento en su inmediatez, puesto que no tiene fines que justifiquen los momentos anteriores.

La contemplación de lo bello en la naturaleza puede enseñarnos a contemplarnos a nosotros mismos en nuestro ser en si, es decir, en lo somos sin saberlo y a aceptarnos en ello. En la naturaleza los detalles no se justifican por el realzamiento de algún otro elemento, sino que valen en si mismos, si podemos comprender eso, amando cada detalle de la naturaleza por si mismo, y aun más, si podemos dirigir tal comprensión a nosotros mismos, podremos hacer lugar a un mejor conocimiento de lo que somos.